Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät I. Sektion

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt am 28. Juni 1908 von

Ludwig Grashey.

Kirchhain N.-L.
Druck von Max Schmersow vorm. Zahn & Baendel.
1908.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren:
Dr. Breymann und **Dr. Schick.**

Die Arbeit erscheint vollständig als Heft 43 der „Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie", hsg. v. H. Breymann und J. Schick.

Meiner lieben Frau!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0151

Mit Freuden ergreife ich die Gelegenheit, Herrn Geh. Hofrat Dr. Breymann, der mich zu der Abfassung der vorliegenden Arbeit veranlasst hat, für die grosse Liebenswürdigkeit, mit welcher er bis zum endgültigen Abschlusse dieser Dissertation mich mit Rat und Tat unterstützt hat, meinen herzlichsten, aufrichtigsten Dank auszusprechen. Besonderen Dank schulde ich auch Herrn Geh. Hofrat Dr. Breymann und Herrn Professor Dr. Schick für ihre gütige Hilfe bei der Korrektur der Druckbogen.

L. G.

I. Lebensverhältnisse Cicogninis.

„*Pochissimo, quasi nulla conosciamo della vita del fiorentino Giacinto Andrea Cicognini.*“ Mit diesen Worten beginnt Lisonis Abhandlung über G. A. Cicognini, die erste Schrift, deren Titel ausführlichere Nachrichten über das Leben des florentinischen Dramendichters erwarten lässt[1]). Doch beschränkt sich der Verfasser im allgemeinen auf eine vergleichende Zusammenstellung von Auszügen aus älteren Literaturgeschichten.

Zunächst teilt er das von Negri[2]) über den Vater des Dichters, Jacopo Cicognini, Berichtete mit, wonach dieser am 27. März 1577 zu Castrocaro geboren wurde, Mitglied der Akademien der *Umoristi* und der *Intronati* war, im Jahre 1600 zu Pisa die Würde eines Doktors der Rechte erhielt und die Stadt Segni als *viceduca* regierte.

Die Richtigkeit dieser Angaben findet sich in Mario Sterzis Schrift über Jacopo Cicognini bestätigt[3]). Sterzi fand in der Biblioteca Nazionale zu Florenz ein unnumeriertes Manuskript des Antonio Malatesti, eines Zeitgenossen von Jacopo Cicognini und dessen Sohn Giacinto Andrea. Die Handschrift enthält einige Verse über Jacopo's Tod und am Schlusse folgende biographische Notiz über den Verstorbenen: „*Fù molto amico nostro, s'addotorò in Pisa, e partitosi di Firenze col cardinal Sauli, servì a Roma altri cardinali, e*

---

[1]) „*Un famoso commediografo dimenticato* I. La Vita“. Parma, 1896.

[2]) „*Istoria degli scrittori fiorentini.*“ Firenze, 1722.

[3]) Siehe *Giornale storico e letterario della Liguria.* Anno III. V. 11—12. Novembre-Dicembre. La Spezia. 1903.

l'ebbe caro in particolar modo il Montalto: governò Segni: disgustossi in palazzo e tornò nel 1616: entrò in Mercanzia: è morto ch'era cancelliere".

Sterzi weist nach, dass Jacopo Cicognini bereits vor dem Jahr 1616 wiederholt nach Florenz zurückkehrte und sich hier im Jahre 1605 mit Isabella Berti vermählte[1]).

Was Jacopo Cigognini bewog seine angesehene Stellung aufzugeben, geht aus Malatestis Worten nicht hervor. Wohl aber berechtigen sie uns zu der Annahme, dass Jacopo seit jener Zeit mit grossen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, musste er sich doch schliesslich mit dem bescheidenen Posten eines Stadtschreibers begnügen. Überdies veröffentlichte Sterzi in der erwähnten Schrift ein Dokument, in dem von der vollkommenen Verarmung des Jacopo Cicognini die Rede ist. Dieses Dokument, das später noch ausführlich zu besprechen sein wird, befindet sich in dem Staatsarchiv von Pisa, stammt aus dem Jahr 1623 und enthält eine Erklärung von 6 Florentiner Bürgern, welche bestätigen, dass Jacopo „*non possedeva alcun bene stabile in questo mondo*".

Jacopo Cicognini fand ein sehr trauriges Ende. Aus einer von Lisoni angeführten Stelle des Nicius Erythraeus („*Pinacotheca*") geht hervor, dass sich der Vater unseres Dichters in einem Anfall von Liebesraserei aus einem Fenster stürzte und tot liegen blieb.

Sterzi fand in der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz drei Handschriften, welche mit der Mitteilung des Erythraeus vollkommen übereinstimmen. Der erste codex (Cl VII n 74) enthält auf Blatt 72 folgendes Epigramm von Jacopos Freund Persiani:

Giace sepolto in quest' oscura cassa
il tosco Cicognini poeta pazzo
fu cagion di sua morte una bardassa
che fe' gettarlo a terra da un terrazo.

---

[1]) Biblioteca Marucelliana — Cod. A. 161. — „Cicognini da Castro Caro Mes. Jacopo di Baccio Cicognini da Castro Caro in Firenze con Isabella di Domenico Berti l'anno 1605 in gab. n. 628".

Der zweite codex (Cl VII n 358) weist ein Sonett von Adimari auf, das betitelt ist „*Sopra il Cicognini precipitatosi da una finestra*“, der dritte (cod. magliabecch. Cl 25) folgende Notiz von unbekannter Hand, die am 28. Oktober 1633, einen Tag nach Jacopos Tod, geschrieben wurde: „*A dì 28 ottobre 1633 — Jacopo Cicognini, poeta insigne e raro comico: questi impazzò d'anni 56; si buttò da una finestra e morse*“.

Was Jacopos Beziehungen zum Theater betrifft, so erfahren wir bereits in der Pinacotheca des Erythraeus, dass der Vater des Giacinto nicht nur Komödien dichtete, sondern auch selbst als Schauspieler auftrat. Jacopo soll sogar dem Schauspieler Fritellino seinen Sohn zur Ausbildung übergeben haben. Ob dieser Sohn Giacinto war, wissen wir nicht. Übrigens schenkt Erythraeus selbst dieser im Volk verbreiteten Meinung keinen Glauben.

In dem von Lisoni abgedruckten Abschnitte aus Negris *Istoria degli scrittori fiorentini* wird dann noch auf die hohe Abstammung der Familie Cicognini hingewiesen. In einem Diplom des Dogen Marino Grimani vom 6. August 1602 wurde Jacopo Cicognini ausdrücklich als Sprosse der Cicogna, eines alten venezianischen Geschlechtes, bezeichnet. Pasquale Cicogna, ihr bedeutendstes Mitglied, so sagt das Dokument, habe vor zwei Jahrhunderten die Würde eines Dogen von Venedig bekleidet.

Lisoni führt ausserdem ein bereits von Klein[1]) erwähntes Sonett von Giulio Strozzi an, das der 1650 veröffentlichten Ausgabe von Giacinto Andrea Cicogninis musikalischem Drama *Giasone* vorgedruckt wurde, und in dem der Verfasser als würdiger Nachkomme der Familie Cicogna gefeiert wird.

Lisoni stellt dann einen Irrtum Negris fest, welcher behauptet, Jacopo Cicognini sei zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz gestorben. Lisoni dagegen schliesst sich Cinellis *Toscana Letterata* an, der zufolge Jacopo Cicognini im Jahre 1638 gestorben sein soll.

Beide Angaben sind aber falsch. Jacopo Cicognini starb

---

[1]) Geschichte des Dramas, V, 718.

am 27. Oktober 1633, wie Mario Sterzi nachgewiesen hat. Dieser beruft sich auf den im Staatsarchiv zu Florenz befindlichen *Necrologio* für die Zeit von 1620—1634. Hier liest man unter dem 27. Oktober 1633: *Messer Jacopo di Baccio Cicognini sepolto in S. Simone.* Auch die bereits erwähnte, von einem Anonymus herrührende Notiz, die in der *Magliabecchiana* zu Florenz sich befindet, liefert den Beweis, dass Jacopo Cicognini tatsächlich im Jahre 1633 starb.

Wenden wir uns nun zu Giacinto Andrea Cicognini selbst. Lisoni widerlegt gleich zu Beginn seiner im Jahre 1896 erschienenen Abhandlung einen Irrtum Kleins[1]), der in Negris *Istoria degli Scrittori Fiorentini* (Firenze, 1722) wohl ein Langes und Breites über Jacopo Cicognini, über dessen Sohn aber kein Wort gefunden haben will. Nun enthält aber Negris Schrift auf S. 236 folgende Stelle über unsern Dichter: „*Figliuolo di Jacopo, ereditò dal padre suo l'inclinazione alla scena; e doppo avere fatto parlare con le sue comiche rappresentazioni i teatri di Firenze, sua patria, poco soddisfatto per qualche interpretazione fatta alle sue allusioni, passò a Venezia, ove trovò più teatri aperti alle sue ingegnose invenzioni, che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori; ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate e sotto i torchi di più città impresse. Continuò lungo tempo la sua residenza in Venezia, dove l'anno 1660 morì, lasciando moltissime sue comiche e tragiche composizioni, sì sacre come profane, in versi e in prosa.*“

Dann gibt Lisoni eine auch von Klein[2]) mitgeteilte Stelle aus der *Toscana Letterata* des Giovanni Cinelli wieder. Dieser berichtet, dass Giacinto Andrea Cicognini Doktor der Rechte und zugleich hervorragender Komödiendichter war. Obwohl eine grosse Zahl von *commedie* unter seinem Namen gedruckt worden seien, habe er in Wirklichkeit nur 18 Stücke verfasst, deren Titel Cinelli aufführt. Er beruft sich hierbei auf die Vorrede des Marchese Mattias Maria Bartolommei zu

---

[1]) Geschichte des Dramas, V, 666.

[2]) Geschichte des Dramas, V, 717.

seinem Lustspiel *Amore opera a Caso*, Firenze 1668. In dieser Vorrede heisst es von Cicognini *„toltoci si può dire innanzi tempo“*.

Zehn Stücke habe Cicognini in seiner Vaterstadt Florenz, die übrigen acht aber in Venedig geschrieben, wohin er wegen einer ihm widerfahrenen schweren Beleidigung sich freiwillig zurückzog. Dort sei er um das Jahr 1650 gestorben. Letztere Angabe bezeichnet Lisoni mit Recht als falsch. Dass Cicognini erst im Jahre 1660 starb, werde auch von zwei anderen Seiten bestätigt, nämlich von Quadrio[1]) und durch den Catalogo C der *Biblioteca Casanatense*, wo zu lesen steht: *„Cicognini Giacinto Andrea florentinus Jacobi fil. Obiit an.* 1660“.

In Biscionis *Giunte* zu Cinellis *Toscana Letterata* erfahren wir, dass der jüngere Cicognini Mitglied der beiden literarischen Akademien der *Instancabili* und der *Infiammati* war. In letzterer bekleidete er das Amt eines *consiglicre*, wie wir in der Vorrede des Agostino Coltellini zu den *Imprese di Francesco Ermini* erfahren. *Instancabile* wird er auch auf dem Titelblatte seines musikalischen Dramas *Giasone* genannt, in einer andern von Fiorillo veranstalteten Ausgabe des Dramas wird er als *„Accademico Acceso“* bezeichnet, ebenso in einer Ausgabe des *Orontea*.

Lisoni weist nun auf die Tatsache hin, dass, sowohl Negri als auch Cinelli zufolge, Cicognini aus Verstimmung über eine in Florenz ihm widerfahrene Beleidigung diese Stadt verliess, und dass auch Bartolommei in der erwähnten Vorrede von einer Übersiedelung nach Venedig spricht. Welcher Art jedoch die dem Dichter zugefügte Kränkung war, und worin sie ihren Grund hatte, vermag auch Lisoni nicht festzustellen, doch hält er es nicht für ausgeschlossen, dass einige zum Teil sehr scharfe Satiren über die Gesellschaft von Florenz für den Verfasser, Cicognini, unangenehme Folgen hatten und ihn dazu bewogen seiner Vaterstadt den Rücken zu kehren.

---

[1]) *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia.* Milano 1743. Vol. III. Libro I. Dist. I. Cap. IV, pag. 114.

Hiermit sind die von Lisoni über das Leben des Giacinto Andrea Cicognini gesammelten Nachrichten vollkommen erschöpft.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass auch die verschiedenen Nachschlagewerke, die *Biographie Universelle*, *Jöchers Gelehrtenlexikon*, *Ersch und Grubers Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, keinen neuen Beitrag zur Lebensgeschichte Cicogninis enthalten, was bereits von Klein festgestellt worden ist.

Die sechste Ausgabe der 1878 erschienenen *Nuova Encyclopedia Italiana* beschränkt sich auf folgende Mitteilung: *Cicognini Giacomo* (sic!) *Andrea. Poeta fiorentino, visse nella prima metà del secolo XVII, e vuolsi fosse il fondatore del dramma musicale mediante l'introduzione delle ariette. Scrisse, fra gli altri drammi, Giasone* (1641). *Vedi Negri, Scrittori fiorentini*“ [1]).

Eine interessante, wenn auch spärliche Nachricht über unsern Dichter enthalten die von Baccini 1886 zu Florenz in den *Letture di Famiglia* veröffentlichten *Scritti Inediti di Bartolommeo Corsini*. Corsini erzählt, dass im Karneval des Jahres 1641 Jacopo Cicogninis geistliches Schauspiel *Santa Agata* von den *Comici Infiammati* aufgeführt wurde. Unter diesen war auch Giacinto Andrea Cicognini *che fece parte doppia*. Er spielte nämlich die Rolle der Zwillinge *Laurindo* und *Laurinda*.

Weitere Beiträge zur Biographie Giacintos liefert Mario Sterzis bereits erwähnte Schrift über *Jacopo Cicognini* (1903). Den wenigen handschriftlichen Notizen Malatestis über Jacopo entnahm Sterzi, dass Giacinto Andrea Jacopos ältester Sohn war und im Jahre 1606 geboren wurde. Ferner stellte er fest, dass der junge Cicognini im Jahre 1619 in das *Collegio Mediceo* zu Pisa eintrat. Im Staatsarchiv zu Pisa befindet sich nämlich in den *Negozi dello Studio e*

---

[1]) Negri, Giulio, *Istoria degli scrittori fiorentini con le annotazioni e giunte di Salvini e Gori*. Ferrara 1722, pag. 323—324 enthält nur das von Lisoni bereits Erwähnte.

Ruote genannter Anstalt (anno 1623—12 lug. 1626—cod. n 21—a c. 190 t) eine Abschrift der *matricola di scolare*, welche im Jahre 1619 Giacinto Andrea Cicognini von dem Rektor Agostino Tristano ausgestellt wurde. In derselben Handschrift hat Sterzi ein Gnadengesuch des Giacinto Andrea gefunden, der im Jahre 1623 die Grossherzogin Christine und Ferdinand II. um Bewilligung eines Freiplatzes im *Collegio Mediceo* bat, da ihn seine vollständige Mittellosigkeit sonst zwänge seine Studien abzubrechen. Der Bittschrift ist ein Zeugnis von sechs Bürgern aus Florenz beigefügt, das folgenden Wortlaut hat: *Noi infrascritti facciamo fede per la verità come mess. Jacopo Cicognini non ha alcun bene stabile in questo mondo e che è carico di famiglia con quattro figli e la moglie gravida di sei mesi, che per ciò in alcun modo non può mantenere a studio suo figlio, et per esser la verità haviam soscritto di nostra propria mano.*"

Auch auf Giacinto Andreas Übersiedelung nach Venedig kommt Sterzi zu sprechen. Er ist der Ansicht, das Cicognini von Florenz fliehen musste, um den Nachstellungen seiner Feinde zu entgehen, die ihm seine dichterischen Erfolge nicht vergönnten.

Sterzi stützt sich hierbei auf die Stelle bei Negri und ausserdem auf die 44. Strophe der von Francesco Maria Giganti auf den Tod des Grafen Fulvio Testi gedichteten Ode[1]).

Die Strophe lautet folgendermassen:

Cecognin, cui sù'l dorso
Tentò livida man premere indarno,
Or che dal tuo bell' Arno
Verso il monte di Febo indrizzi il corso,
Canta con stile aperto,
Che sia l'erto di Pindo oggi deserto.

Diese Verse lassen nicht erkennen, ob das Leben des Giacinto von einer schweren Krankheit oder von einer andern Gefahr bedroht wurde. Immerhin ist es möglich, dass sie sich auf einen gegen ihn unternommenen Anschlag

[1]) Vgl. *Poesie Liriche del Conte D. Fulvio Testi.* Venetia. 1691.

beziehen, dem Cicognini durch die Flucht nach Venedig glücklich entging.

Doch ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass die blosse Missgunst seiner Neider Cicognini zwang sich nach Venedig zu wenden. Viel glaubhafter klingt die von Lisoni[1]) ausgesprochene Vermutung. Lisoni hält es nämlich nicht für ausgeschlossen, dass eine von Giacinto Andrea über die Gesellschaft von Florenz verfasste und viele persönliche Angriffe enthaltende Satire *Scappinate sopra le Dame di Fiorenza* oder irgend ein ähnliches Gedicht ihn nötigte seine Vaterstadt zu verlassen.

Fassen wir die wenigen über das Leben von Giacinto Andrea Cicognini vorhandenen Angaben kurz zusammen, so ergibt sich: Er wurde im Jahre 1606 als Sohn des Rechtsgelehrten und Akademikers Jacopo Cicognini und dessen Frau Isabella Berti geboren und trat im Jahre 1619 in das *Collegio Mediceo* zu Pisa ein, wo er vier Jahre nachher infolge völliger Verarmung seines Vaters um eine Freistelle nachsuchte. Später wurde er Doktor der Rechte und Mitglied dreier literarischen Akademien, der *Instancabili*, der *Accesi* und der *Infiammati*. Nach längerem Aufenthalte in Florenz veranlasste ihn ein nicht näher aufgeklärter unliebsamer Vorfall nach Venedig überzusiedeln, wo er im Jahre 1660 starb.

II. Bisherige Beurteilung von Cicogninis Werken.

Die immerhin recht spärlichen biographischen Notizen lassen bereits erkennen, dass die dichterische Tätigkeit des Cicognini sehr grossen Anklang bei seinen Zeitgenossen fand.

In seiner Toscana letterata spricht Cinelli von dem jüngeren Cicognini als einem „*Poeta e Comico eccellente*“[2]).

Negri nennt an der oben angeführten Stelle Cico-

[1]) *Un Famoso Commediografo* etc. 1896, pag. 11ff.

[2]) *Toscana letterata, codice magliabecchiano* B, foglio 968. Vgl. Lisoni *Gli Imitatori etc.* 1895, pag. 17.

gninis Stücke „*ingegnose invenzioni che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori*“; dann heisst es weiter von unserm Dichter: „*ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate e sotto i torchi di più città impresse*“.

Von Crescimbeni[1]) erfahren wir, dass Cicognini, dem von den Verfassern der *commedie regie e politiche* gegebenen Beispiele folgend, seinen musikalischen Dramen, deren erstes der *Giasone* war, einen tragikomischen Charakter gab. Hierbei hatte er die lächerlichsten Personen mit Königen und Helden zusammen auftreten lassen und die Sprache dadurch verunstaltet, dass er sie den Zwecken der Musik vollständig unterordnete. Nach dem Muster seiner Melodramen habe er auch seine Prosastücke geschrieben. Diese hätten sich auf den Theatern eingebürgert und die Stegreifkomödie aus ihnen verdrängt, die nur mehr bei den untersten Volksschichten Anklang fand. Das Melodrama aber hätte sich nunmehr über ganz Italien verbreitet und während mehr als 40 Jahren einen Beifall gefunden, wie ihn die *commedie improvvise* nie erfahren hatten.

Mit Unrecht behauptet hier Crescimbeni, was Lisoni ganz unberücksichtigt lässt, dass Cicognini mit seinem *Giasone* der Stegreifkomödie den Todesstoss versetzt habe[2]). Das mochte vielleicht in Venedig der Fall sein, wo das Melodrama in den öffentlichen Theatern Eingang gefunden hatte, in den übrigen Städten Italiens aber blieben die musikalischen Dramen den vornehmen Ständen vorbehalten, die sich in den Akademien und Palästen daran ergötzten[3]). Was aber den Verfall der Stegreifkomödie betrifft, so beginnt er erst Ende des 17. Jahrhunderts, bis dahin wurde sie nicht nur in den öffentlichen Theatern neben der *commedia letteraria* gespielt, sondern sie übte sogar auf diese selbst einen

[1]) *La Bellezza della volgar poesia. Venezia 1730. Dialogo sesto, pag 106—107.*

[2]) („. . . . *e con esso* (d. h. Giasone) *portò l'esterminio dell' Istrionica*“).

[3]) Vgl. auch Belloni, *Il Seicento*, 1899, pag. 322.

tiefgehenden Einfluss aus, der auch in den Prosastücken Cicogninis, besonders in den ihm fälschlich zugeschriebenen Dramen, deutlich zutage tritt. Ebenso unrichtig ist es, wenn Crescimbeni dann sagt: „*Sul modello dei drammi* (sc. *musicali*) *il medesimo Cicognini fabbricò anche le Commedie in prosa.*“ Möglicherweise dachte Crescimbeni an die auch von Klein erwähnte Prosabearbeitung des Giasone[1]). Dieses Stück, das in einer 1671 bei Lupardi erschienenen Ausgabe ausdrücklich als „*tradotto in prosa*“ bezeichnet wird, ist allerdings dem gleichnamigen Melodrama nachgebildet, die übrigen Schauspiele aber entbehren solcher Vorlagen. Vielleicht aber wollte Crescimbeni sagen, dass Cicogninis *commedie in prosa* und seine Melodramen nur allgemein gesprochen einander gleichen. Das ist insofern richtig, als die meisten Prosastücke Cicogninis gleich seinen musikalischen Dramen einen tragikomischen Charakter tragen. Wenn jedoch hierbei von einer gegenseitigen Beeinflussung der beiden Gattungen die Rede sein kann, so ist es viel wahrscheinlicher, dass Cicognini das in den Prosastücken verwendete Verfahren auf seine Melodramen übertrug, was ja auch Arteaga unserem Dichter vorwirft[2]). Ferner ist zu bedenken, dass seine Prosastücke, selbst wenn man die oben erwähnte Vorrede des Marchese Mattias Maria Bartolommei berücksichtigt, immer noch bedeutend zahlreicher sind als die wenigen Melodramen. Im übrigen verfolgte Cicognini in seinen *commedie in prosa* einen ganz andern Zweck als in den Opern. In jenen war es ihm um die dramatische, in diesen um die musikalische Wirkung zu tun. Der tragikomische Charakter seiner Prosastücke ist in den Operntexten — denn diese Bezeichnung verdienen sie viel mehr als den Namen „musikalische Dramen“ — oft bis ins Groteske gesteigert. Cicognini war nicht der erste, welcher komische Szenen in das Melodrama einführte. Belloni[3]) erwähnt bereits aus dem Jahre 1634 eine Aufführung des

[1]) Klein, Geschichte des Dramas V, 718.

[2]) Vgl. S. 14, Anm. 2.

[3]) *Il Seicento.* 1899. pag. 319.

Sant' Alessio, eines *oratorio* von Giulio Rospiglioso, in welchem zwei Pagen ihre Spässe treiben und zum Schluss der böse Feind in einen Bären verwandelt wird.

In Cicogninis Prosastücken aber ist die Mischung des tragischen und des komischen Elementes auf den doppelten Einfluss der Stegreifkomödie und des spanischen Theaters zurückzuführen, das bereits Jacopo Cicognini und andern zum Vorbild gedient hatte. Er schrieb mehrere Schauspiele über geistliche und weltliche Stoffe, wobei er sich anfangs noch an die alte klassische Komödie hielt, später aber, wie Ignazio Ciampi bemerkt, das spanische Theater des Lope de Vega sich zum Vorbild nahm[1]). Dies wird uns auch durch eine andere Stelle bei Quadrio bestätigt. Besonders aber, so fährt Quadrio fort, habe das Beispiel von Jacopos Sohn Giacinto Andrea eine Unmenge Nachahmungen spanischer Meisterwerke hervorgerufen[2]).

Quadrio, dem Lisoni sogar Parteilichkeit vorwirft, urteilt sehr ungünstig über den jüngeren Cicognini: *Ma sopra tutti Giacinto Andrea Cicognini, figliuolo di Jacopo, postosi con ardimento sulle vie dal padre mostrategli, siccome le Regie Commedie o Eroicomiche liberamente propagò, le quali occupando l'Italia, ne cacciarono ogni buon gusto, così ogni genere di azioni drammatiche si pose arditamente a comporre in prosa, appestando con esse un' infinità di teatri*[3]).

Lisoni, der Quadrios Ausführungen als eine *indicazione non del tutto priva di importanza, quantunque piena di parzialità* bezeichnet, hätte gut daran getan eine andere Stelle bei Quadrio zu berücksichtigen, wo von Cicogninis musikalischem Drama *Giasone* die Rede ist: „*Ma siccome le cose non giungono al loro stato che poco a poco, così le poesie drammatiche musicali non divennero tragicomiche che coll' andare di qualche tempo. Giacinto Andrea Cicognini, Fiorentino, fu quegli, che l'ultima mano loro diede. Perciocchè il suo Giasone,*

[1]) *La Commedia Italiana,* 1880, pag. 148—149.

[2]) *Della storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano. 1743. Vol. III. Libro I. Dist. I. Cap. IV. pag. 113.

[3]) *Della storia* usw. pag. 114.

per vero dire, ha tutte le circostanze de' drammi, che poi furono seguitati, e che si seguitano tuttavia. Ben è però da avvertire che non andò egli mai tanto lontano dalla buona arte quanto poscia ne andarono alcuni suoi successori, i quali volendo strafare vituperarono affatto la Drammatica Musicale, allorchè s'avvisarono d'ingrandirla.“ [1])

Wie Crescimbeni tadelt auch Arteaga bei Besprechung von Cicogninis Melodramen die aus den gewöhnlichen Dramen übernommene Vermischung des tragischen und des komischen Elementes, die Unterbrechung von Prosaszenen durch die Arien und anderer in Versen abgefasster Auftritte durch Prosabruchstücke, Änderungen, durch die er das Melodrama auf jämmerliche Weise verunstaltet habe [2]).

Arteaga urteilt offenbar zu hart über die Melodramen unseres Dichters, während Quadrio und Napoli-Signorelli die Bedeutung seines *Giasone* für das Melodrama wohl zu würdigen wissen.

Endlich stellt Arteaga fest, dass Cicognini trotz seiner Fehler von seinen Zeitgenossen für einen *ristoratore* des Theaters gehalten wurde. Seine Dramen, denen man einen grossen Wert beilegte, hätten viele Auflagen erlebt und anderen Dramatikern zum Vorbild gedient. Ja sogar die jungfräulichen Musen stimmten um die Wette Lobeshymnen an zur Ehre eines Mannes, der ihnen die grösste Schande bereitete [3]).

Weniger hart urteilt Goldoni über unseren Dichter, dessen Prosastücke er, wie er selbst bemerkt, in seiner Jugend allen anderen Dramen vorzog. Dieser in der Republik der Literaten sehr wenig bekannte florentinische Autor, so fährt Goldoni fort, habe einige Intrigenstücke verfasst, in welchen ein ermüdendes Pathos mit trivialer Komik abwechselte. Trotzdem habe er es verstanden, seine

[1]) *Della Storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano, 1743. Vol. III. Part. II. Libro III. Dist. IV. Cap. I. pag. 434.

[2]) *Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano.* Bologna, 1783. Bd. I. pag. 256. Diese Stelle findet sich bereits bei Lisoni und Klein angeführt

[3]) Von Lisoni, *Un famoso* usw. 1896. S. 19 bereits mitgeteilt.

Dramen interessant und spannend zu machen und der Intrige eine befriedigende Lösung zu geben[1]).

Napoli-Signorelli[2]) äussert sich gleich Arteaga absprechend über die Melodramen jener Zeit, in welchen das Hauptgewicht auf den musikalischen Teil und die Inszenierung gelegt wurde, während man die dramatische Wirkung als nebensächlich betrachtete.

Wie Quadrio scheint aber auch er Cicogninis *Giasone* weniger abfällig zu beurteilen. Zwar missbilligt er die allzu häufige Verwendung der den Sprechgesang unterbrechenden Arien, doch räumt er ein, dass der *Giasone* besonderes Interesse verdiene.

Ein anderes von Jacopo Cicognini verfasstes musikalisches Drama, „*L'Amor Pudico*", legt er irrtümlicherweise Giacinto Andrea bei, was Lisoni festgestellt hat. Dieser Irrtum findet übrigens darin seine Erklärung, dass der Verfasser der „*Storia Critica*" Vater und Sohn für ein und dieselbe Person hält[3]).

Tiraboschi[4]) gibt der Meinung Ausdruck, dass Giacinto Andrea Cicognini die Arien in das musikalische Drama eingeführt habe und nimmt ihn so gegen Arteaga und Napoli-Signorelli in Schutz, welche ihm dieses Verdienst abgesprochen hatten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen Cicogninis Werke bereits seit geraumer Zeit von der Bühne verschwunden gewesen zu sein; dies geht aus den Worten Carlo Gozzis[5]) hervor, der feststellt, dass die einst so bewunderten Dramen Cicogninis nun mit Recht der Vergessenheit anheimgefallen seien.

---

[1]) *Mémoires de* Goldoni (1786) *pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre . . . . con annotazioni da* Ermanno von Loehner. Tome premier, pag. 33.

[2]) *Storia critica dei teatri antichi e moderni.* Napoli 1787, pag. 110 ff.

[3]) Vgl. Ginguené, *Histoire littéraire.* Paris 1834, II. pag. 444.

[4]) *Storia della letteratura italiana.* Venezia, 1796. Tomo VIII.

[5]) *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle mie dieci fiabe teatrali.* Venezia 1801, pag. 47.

Mit der Frage, wer die Arien in das Melodrama einführte, beschäftigte sich nochmals Ginguené[1]). Nach seiner Meinung, mit der er auch wohl das Richtige trifft, war Cicognini zwar nicht der erste, der jene Lieder in das musikalische Drama einführte, wohl aber vervollkommnete er diese Dichtungsgattung durch die Mannigfaltigkeit seiner Arien und mehrstimmigen Singstücke. Dem Drama im allgemeinen aber schadete er nach Ginguené dadurch, dass er Trauer- und Lustspiel miteinander verband, ja alle Dichtungsgattungen vermengte und durch die unterschiedslose Vereinigung ernster und possenhafter Figuren seinen Opern einen grotesken Charakter verlieh.

In neuerer Zeit haben sich in Deutschland besonders Klein[2]) und Proelss[3]) mit Cicogninis dramatischer Tätigkeit beschäftigt. Proelss weist mit Recht darauf hin, dass Klein ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Teile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen habe. Klein behauptet nämlich, dass Cicognini weit nähere Verwandtschaft mit der Schule Shaksperes als mit der spanischen des 17. Jahrhunderts zeige. In Wirklichkeit ist jedoch gerade Cicognini einer der bedeutendsten Vertreter des spanischen Theaters in Italien. Mit diesen Worten stellt Proelss eine bereits von Quadrio hervorgehobene Tatsache fest, Klein aber will Cicogninis Stil dadurch rechtfertigen, dass er ihn mit dem Shaksperes vergleicht! Unter der Ägide dieses Stils, meint er, könne Cicognini Arteagas Verdammungsspruch ruhig über sich ergehen lassen. Die spätere Besprechung von Cicogninis Dramen, zu denen Klein auch die unechten rechnet, wird zeigen, welch lächerliche Übertreibung der phrasenreiche Klein, wie so oft, sich auch hier wieder hat zuschulden kommen lassen.

Der Rückblick auf die über Cicogninis Werke gefällten Urteile zeigt, dass einige derselben im schroffsten Gegensatz

[1]) *Histoire littéraire*, Paris 1834, XII. pag. 444.

[2]) *Geschichte des Dramas*. 1867, V. S. 666 ff. und 1868, VI. S. 52 ff.

[3]) *Geschichte des neueren Dramas*, 1881, I. S. 659 ff.

zueinander stehen. Negri und Cinelli gehen in ihrer Bewunderung Cicogninis sehr weit. Jener nennt seine Dramen *ingegnose invenzioni*[1]), dieser spricht von ihm als einem *poeta e comico eccellente*[2]); andere, wie Quadrio und Arteaga, finden für seine rein dramatischen Werke nur Worte des schärfsten Tadels, alle aber lassen, mit Ausnahme von Cinelli, Lisoni und Belloni, einen wichtigen Punkt ausser acht, das Zeugnis des Marchese Mattias Maria Bartolommei, der in der Vorrede zu seiner commedia *Amore opera a Caso* (Florenz 1668) betont, dass nur 18 Stücke von Cicognini verfasst wurden, alle übrigen unter seinem Namen erschienenen aber aus fremden Federn stammen.

Cinelli[3]) kommt nur ganz kurz auf dieses Vorwort zu sprechen, Belloni[3]) misst ihm zwar offenbar einige Bedeutung bei, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Proelss[4]) beruft sich zwar darauf, indem er die Stelle erwähnt, an welcher Bartolommei von dem spanischen Ursprung der *Adamira* oder „*La Statua dell' Onore*“ spricht, der weit wichtigeren Liste der 18 Stücke scheint er aber nicht die geringste Beachtung geschenkt zu haben. Drei Seiten später führt er gar Bartolommeis *Amore opera a Caso* unter den Lustspielen des — Cicognini an!

Lisoni versprach in seiner 1896 erschienenen Abhandlung bereits für das folgende Jahr eine eingehende Untersuchung der Dramen Cicogninis, die er an der Hand von Bartolommeis Angaben auf ihre Echtheit hin prüfen würde. Er beschränkte sich aber lediglich darauf im Jahre 1898 in seinem Buche *La Drammatica Italiana nel secolo XVII* die bereits 1896 und teilweise schon 1895 gemachten Angaben ein zweites und drittes Mal abzudrucken ohne etwas Neues über Cicognini und seine Dramen zu berichten.

---

[1]) *Istoria degli scrittori fiorentini con le annotazioni e giunte di Salvini.* Ferrara 1722, pag. 323—324.

[2]) *Toscana letterata*, codice magliabecchiano. B, foglio 968.

[3]) *Il Seicento.* Milano 1899, pag. 290.

[4]) *Geschichte des neueren Dramas*, 1881, I. S. 659.

Verschiedene Umstände, von denen später noch die Rede sein wird, berechtigen jedoch zu der Annahme, dass die von Bartolommei gemachten Angaben im grossen und ganzen richtig sind. Hält man aber hieran fest, so muss auch das Urteil über die dramatische Tätigkeit des florentinischen Dichters sich sehr zu seinen Gunsten ändern.

In seiner Vorrede weist Bartolommei[1]) darauf hin, dass Cicognini, der sich nicht ausschliesslich mit der Abfassung von Dramen befasste, sondern noch durch mancherlei andere Dinge in Anspruch genommen war, zudem ziemlich frühzeitig (im Alter von 56 Jahren) starb, unmöglich alle die Stücke verfasst haben könne, die unter seinem Namen erschienen seien. Um nun diejenigen, die sich für Cicogninis Dramen interessierten, nicht länger in Ungewissheit über deren Echtheit zu lassen und auch um den Dichter vor dem Tadel zu schützen, den vielleicht ein oder das andere der ihm fälschlich zugeschriebenen Werke verdiene, stellt Barto-

[1]) Die Vorrede hat folgenden Wortlaut: „*Se le Commedie (le quali escono tuttavia alla luce del Mondo sotto il nome del Dottor Jacinto Andrea Cicognini) moltiplicano per l'avvenire con la stessa proporzione, che hanno da poc' anni in quà cominciato, io son di parere, Erudito Lettore che in breve corso di tempo elle abbino a giungere a tanto numero, che chiunque sarà poi vago di leggerle tutte, se bene nel divorare de' libri nuovo Catone, spaventato con tutto ciò di sì gran copia, abbia a giudicare l'intera lettura di esse opera affatto disperata: tanto più che non saprà mai restar capace, com'un sol' uomo in moll' altre cose occupato (com'era il nostro Cicognini) e tolloci si può dire innanzi tempo, abbia potuto comporre tant' opere. La onde nel mandar alle stampe la presente Commedia . . . . . ho guidicato ben fatto di rendervi note nello stesso tempo le vere Commedie del sudetto Cicognini: sì, perche essendo voi per avventura bramosi de' componimenti di questo Autore, gli possiate con più certezza, e perciò con più gusto assaporare; si ancora, perchè se a caso tra tante Commedie a lui falsamente ascritte ve ne fosse alcuna, che non fosse in tutto degna del suo nome, non ne abbia egli a riportar biasimo senza sua colpa; le Commedie adunque che sono veramente del Dottor Andrea Cicognini quantunque (che c' si sappia) non siano tutte alle stampe, sono l'infrascritte: 1. Archibusata a S. Carlo. 2. S. Pietro Celestino. 3. Santi Cipriano e Giustina. 4. Maria Egiziaca. 5. Il Gastone. 6. La Juditta. 7. La Mariene. 8. Il Papirio. 9. La Pazzia d'Orlando. 10. Il Celio, Dramma Musicale. 11. La Forza del Fato. 12. La Statua dell' Onore.*

lommei das Verzeichnis der in der Fussnote angegebenen Stücke auf; die ersten zehn habe Cicognini in Florenz, die übrigen acht in Venedig verfasst.

Der Stoff zu *D. Gastone, la Juditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell' Onore, il Ruffiano Onorato* und *le Fortunate Gellosie del Rè di Valenza* sei der spanischen Literatur, der zu *la Pazzia d'Orlando* der Stegreifkomödie entlehnt, doch sei der Verfasser hierbei sehr selbständig vorgegangen.

Der Vorrede des Bartolommei stellt Belloni[1]) eine andere gegenüber, welche der Cicognini beigelegten *Opera Tragicomica Il Figlio Ribello, ovvero Davide Dolente* vorausgeht. Hier bezeichnet der Verfasser das Drama als *il primo parto della sua penna* und erklärt, er habe es nicht in der Absicht drucken lassen, sich selbst einen Namen zu erwerben, sondern nur *per il vedere i propri sudori sotto altrui nome applauditi e celebrati.* Belloni lässt es dahingestellt, ob die Vorrede wirklich von Cicognini herrührt. Doch dürften weder das Vorwort, noch das Stück selbst (das sich übrigens nicht unter den von Bartolommei angeführten Dramen befindet) von unserm Dichter geschrieben worden sein. Hätte dieser sich wirklich mit der Absicht getragen den *Figlio Ribello* unter fremdem Namen erscheinen zu lassen, warum wurde

---

13. Il Ruffiano Onorato. 14. Le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza. 15. Gl'Amori di Alessandro e Rosani (sic!). *16. Gli stessi Amori in Dr. Musicale. 17. Il Giasone, dramma. 18. L'Orontea. — Delle quali le prime dieci egli compose, mentre fù a Firenze e l'altre otto rimanenti nel tempo che visse a Venezia: più per sodisfare al genio e richieste de gl' Amici, che per haver concetto che elle dovessero andare alle stampe, come più e più volte se ne dichiarò co' suoi familiari. E se bene il D. Gastone, la Juditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell' Onore, il Ruffiano Onorato e le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza sono tolte dallo Spagnuolo, e la Pazzia d'Orlando da gl' Istrioni, elle riconoscono però d'aver acquistato dal Cicognini tanto di vaghezza, d'ornamento e splendore che sue più tosto, anzi che nò amano di esser chiamate dal Mondo. Pregovi in tanto a gradire la sudetta notitia, forse di non poca utilità, e sodisfattione di molti, mentre porgendovi quest' Opera mia, a quelle gran lunghe inferiore, v'assicuro che . . .*

[1]) *Il Seicento*, pag. 290.

dann das Stück dennoch unter seinem eigenen veröffentlicht? Wollte der Verfasser vielleicht den Eindruck erwecken, als ob dies gegen seinen Willen geschehen wäre? Sonderbar berührt es auch, wenn er selbst von dem grossen Beifall spricht, den das Theaterpublikum seinem Stücke zollen werde, das noch dazu sein allererstes ist: *Per il vedere i propri sudori sotto altrui nome applauditi e celebrati.* In dem Vorwort zu *Celio* — dieser wird von Bartolommei unter Cicogninis Dramen genannt — drückt sich der Dichter viel bescheidener aus: *Al discreto lettore. T'appresento il mio Celio. Se ti aggrada, metterò in mio avanzo il tuo diletto. Se non ti aggrada, staremo ambidue in capitale. Ricordati che io compongo per mero capriccio.*

Dieses Drama war sicher kein Erstlingswerk; denn Cicognini bezeichnet es selbst in der Vorrede als eine Fortsetzung seines *Don Gastone,* der so grossen Anklang gefunden habe.

Der grosse Unterschied zwischen den beiden Vorreden zeigt deutlich, dass sie nicht von ein und demselben Verfasser herrühren und kann als einer der Beweispunkte dafür gelten, dass wir Cicogninis Dramen in zwei Gruppen scheiden dürfen, eine Gruppe von echten Stücken, die wir fortan mit A, und eine solche von unechten, die wir mit B bezeichnen wollen. Zunächst aber wenden wir uns auf kurze Zeit den nicht dramatischen Dichtungen Cicogninis zu.

III. Nicht dramatische Werke (Gedichte).

Lisoni unterscheidet zwischen gedruckten und handschriftlich erhaltenen Gedichten.

Zu ersteren rechnet er irrtümlicherweise die von Cicogninis Vater Jacopo verfasste und 1619 zu Florenz veröffentlichte *Descrizione del Corso del Palio de' Villani trasformati in Civettoni* (Giacinto Andrea selbst war erst dreizehn Jahre alt, als das Gedicht seines Vaters erschien).

Klein[1]) verfiel zwar in denselben Irrtum, stellte ihn aber später[2]) richtig unter Hinweis auf die handschriftliche Literaturgeschichte Cinellis, in welcher jene Dichtung fälschlich Giacinto Andrea Cicognini beigelegt wird.

Von Giacinto Andrea selbst aber stammen:

1. Die Stanzen des *Cecco alla Tina.* Handschriftlich sind sie zu Florenz im *codice marucelliano* (CCXII, c 84[b]) erhalten. Nach Lisoni wurden sie in demselben Band veröffentlicht, der Jacopos soeben erwähntes Gedicht enthält[3]).

2. Ein Dithyrambus, welcher den Titel *Trionfo di Bacco* führt und einem nicht näher bezeichneten florentinischen codex entnommen ist. Veröffentlicht wurde das Gedicht von Bencini[4]).

3. Zwei Sonette mit der Überschrift *Ad amico che invita a desinare e a cena e mai non dà nulla.* Das erste der beiden Sonette befindet sich im *codice riccardiano* 3471 und im *codice magliabecchiano* VII, 10, 357, pag. 180. In diesem codex ist der Name des Freundes, eines gewissen Sanini angeführt. Das zweite, gleichfalls an Sanini gerichtete Sonett behandelt denselben Gegenstand uud ist ebenfalls im *codex* VII, 10, 357 (pag. 179) enthalten, ferner im *codex marucelliano* C—CC XII, c. pag. 228, b, wo aber der Freund statt mit Sanini mit Pietro Susini angeredet wird. Die beiden Sonette wurden von Lisoni[5]) abgedruckt.

Die übrigen Gedichte Cicogninis sind nur handschriftlich in florentinischen Bibliotheken erhalten:

4. Eine canzone *Chi vuol Moglie se la pigli* C—CCIV—I).

5. *La Ricreazione degli Unti,* in ottava rima (C—CCXII, c, 22).

---

[1]) *Geschichte des Dramas,* V, 668.

[2]) ibd. Seite 717.

[3]) *Un famoso commediografo* etc. pag. 32.

[4]) Das *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* Tomo VIII. pag. 326 verweist auf den Appendex zu Nr. 6 des *Orlando Furioso, nuovo giornale di Pisa,* wo das Gedicht abgedruckt wurde.

[5]) *Un famoso commediografo* etc. pag 13.

6. Ein Sonett *Sopra l'arme de' signori Barberini nella guerra di Toscana* (C—CCXII, c, 188[b]).

7. Ein Sonett *In morte del re di Svezia* (C—CCXII, c, 188[b]).

8. *Enigma del dado.*

9. Ein Sonett *Sonetto al Fei* in codex VII, 6, 814, pag. 1.

10. Ein längeres Gedicht *Scappinate sopra le Dame di Fiorenza* (cod. cart. in 4°, n° 3469 und 3489). Dieses wird von Lisoni auf pag. 12 besprochen.

11. Ein *Sonetto sopra la fornaia frustrata.*

Die Gedichte 4—8 befinden sich in der *Marucelliana*, 9 in der *Magliabecchiana* und 10 und 11 in der *Riccardiana.*

Lisoni erwähnt unter den in der *Marucelliana* befindlichen Gedichten auch die ländlichen Stanzen des *Pippo Lavoratore da Legnaja alle dame fiorentine* und ein anderes derselben Dichtungsgattung angehörendes Gedicht *Allegrezza di Pippo per la nascita del primo figliuolo.*

Belloni[1]) dagegen legt beide Gedichte dem *Jacopo Cicognini* bei und stellt im Anhang (pag. 491,62) fest, dass die Stanzen des Pippo Lavoratore bereits zweimal veröffentlicht wurden, was also Lisoni entgangen ist. Auch betont Belloni ausdrücklich, dass Lisoni sich durch den *codice marucelliano* C—CCXII täuschen liess, wo Giacinto Andrea Cicognini als der Verfasser der Stanzen bezeichnet wird.

IV. Cicogninis Dramen.

§ 1. Einteilung.

Weit grösseres Interesse als obige zum Teil sehr kurze und aus geringfügigen Anlässen entstandene Gedichte verdient die dramatische Tätigkeit Cicogninis. Wie bereits S. 18 erwähnt, wurden die Cicogninischen Dramen auf Grund der Vorrede des Bartolommei in eine Gruppe von echten und eine solche von unechten geschieden. Für die Richtigkeit seiner Angaben sprechen folgende Tatsachen:

[1]) *Il Seicento*, 1899, pag. 244.

1. Die Behandlung der komischen Figuren lässt einen ganz auffallenden Unterschied zwischen den Stücken beider Gruppen erkennen, wobei die zu Gruppe A gehörigen den Vorzug verdienen. Gewiss ist auch in diesen die Sprache des Spassmachers alles eher als gewählt, aber nirgends ist sie ins Gemeine, ins Schmutzige und Zotenhafte herabgezogen, wie das in vielen Stücken der Gruppe B der Fall ist. Dass hier die „komischen Personen" auf die Frage, in welcher Absicht sie kommen, die Antwort geben: „*Per cacare*" oder „*per pisciare*" ist durchaus nichts Seltenes.

In „*La Vita è un Sogno*" wird dem zum Tode durch den Strang verurteilten Spassmacher Piccariglio vom Könige freigestellt, noch vor seinem Tode einen beliebigen Wunsch zu äussern, dessen Erfüllung König Alfonso ihm im voraus unter einem feierlichen Eide zusichert. Nur darf Piccariglio nicht um seine Begnadigung bitten. Gerade diese aber erlangt er dadurch, dass er auf die Frage des Königs *Che vuoi dunque?* Die Antwort gibt: *Che quando m'haveranno impiccato, mi facciate sciorre le braghe, e mi diate due dita di naso in Culo.* Der König, dem die Spässe des Piccariglio gefallen, fordert ihn bald darauf auf an seinem Hofe zu bleiben. Als Piccariglios Herrin Rosaura sein Scheiden aus ihrem Dienste mit den Worten bedauert: „*Addio Piccariglio, mi lascia, eh*", erwidert Piccariglio: *Nò, nò, di giorno stò con il Rè, e di notte starò con voi.*

Als in der 8. Szene des III. Aktes ein Hauptmann mit Soldaten zu dem Turme kommt, in dem Sigismondo gefangen gehalten wird und schon von weitem Sigismondo bei seinem Namen ruft, entschliesst sich Piccariglio an seiner Stelle zu antworten. Der Hauptmann versichert dem vermeintlichen Sigismondo, dass seine getreuen Untertanen sich entschlossen haben, ihn aus seiner Gefangenschaft zu erlösen und zu ihrem Könige zu erheben. Darauf entspinnt sich folgendes Gespräch zwischen Piccariglio und dem Hauptmann:

Picc.: *Noi non possiamo venire.*

Cap.: *Perche, gran signore?*

Picc.: *Perche adesso habbiamo volontà di far altro.*

Cap.: *E che vuol far S. M. ? Adesso è il tempo . .*

Picc.: *Di cacare; che appunto n' hò voglia. Dico che non voglio venire, m'intendete?*

Sollte man es für möglich halten, dass obige Zeilen einem Stücke angehören, das Calderons „*La Vida es Sueño*“ zur Vorlage hat?

Ganz bedeutend übertrumpft wird aber Piccariglio von seinem Zunftbruder Pulicinella und dem kleinen Celio in Szene 6 des II. Aktes von *L'Onorata Povertà di Rinaldo* an einer bei Besprechung dieses Stückes im Wortlaut mitgeteilten Stelle, die an Gemeinheit ihresgleichen sucht.

2. Ein weiteres unterscheidendes Merkmal ist das mangelhafte Italienisch, dessen sich die spasshaften Personen der Gruppe B sehr häufig bedienen und von welchem später bei Besprechung von „*La Caduta del Gran Capitan Belisario*“ im Anschluss an den Vergleich der 4. Szene des I. Aktes mit der spanischen Vorlage eine Probe folgen wird. Dieser Sprache bedienen sich die komischen Personen in einer grossen Anzahl Dramen der Gruppe B. so auch im *Convitato di Pietra*, jedoch in keinem einzigen zu Gruppe A gehörigen. Lässt es sich aber gut denken, dass ein und derselbe Verfasser in der einen Hälfte seiner Stücke seinen komischen Personen eine möglichst gemeine und beständig fehlerhafte, ja verunstaltete Sprache in den Mund legt und in der andern Hälfte bei ganz den gleichen Personen eine derartige Ausdrucksweise ebenso regelmässig vermeidet, obwohl beide Gruppen von Dramen die verschiedenartigsten Stoffe und Dichtungsarten in sich vereinigen?

3. In den Stücken der Gruppe A, wenigstens was die Prosastücke anlangt, tragen die komischen Personen stets, bald mehr, bald weniger, dazu bei die Entwicklung der Haupthandlung zu fördern, während sie in Gruppe B sich häufig als vollkommen überflüssig erweisen. So beschränkt sich z. B. im *Belisario* der *servo sciocco Passarino* darauf beständig nichtssagende und einfältige Bemerkungen in das

Gespräch der übrigen Personen einzuwerfen oder sich mit dem Fähnrich *Mortadella* herumzustreiten.

Nun könnte man einwenden, dass der Marchese Mattias Maria Bartolommei vielleicht absichtlich unter den Stücken des Cicognini die besseren auswählte und als die echten bezeichnete. Dann hätte er aber wohl auch die 4 Jahre vorher erschienene Tragödie „*Il Tradimento per l'Onore*“ (Roma 1664) unter den Dramen von Gruppe A aufgeführt. Belloni[1]) hebt die Vorzüge jenes Stückes, bei aller Vorsicht seines Urteils, in folgenden Worten hervor: „*Il dramma moderno è, in questa tragedia del Cicognini, preannunziato e direi quasi embrionalmente contenuto: un palpito di vita nuova vi corre per entro; una scintilla dello spirito di Shakespeare l'anima e la scalda; di fronte al convenzionale alle artifizioso trionfa l'umanità; di fronte agli spedienti meschini, alle ricognizioni inverosimili, è il dramma della vita che ha la vittoria. Ma intendiamoci; sarebbe una esagerazione fare addiritura del Cicognini uno Shakespeare italiano*“.

4. Als Beweis für die Glaubwürdigkeit des Bartolommei dient ferner auch der Umstand, dass die Autorschaft keines einzigen Stückes von Gruppe A, wohl aber mehrerer zu Gruppe B gehörigen Dramen Cicognini von seinen Zeitgenossen abgesprochen wird.

Die bereits 2 Jahre vor der Vorrede des Bartolommei erschienene erste Ausgabe der *Drammaturgia* des Leone Allacci enthält im *Indice Sesto* S. 727 in der Liste verschiedener Autoren folgende Stelle, die trotz ihrer Wichtigkeit noch von keinem Cicognini-Forscher berücksichtigt worden ist:

Francesco. Stramboli Venetiano. Amare, e non saper chi. Opera heroica lontanissima dalla Spagnola di questo titolo. Si lamenta l'Autore delle ingordigia de' Librari in una sua Prefatione, che per loro guadagno ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani stampino sotto nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella Tragedia del

[1]) *Il Seicento*, S. 267.

Tradimento per l'honore, sogetto Tragico, è sua propria Opra stampata sotto nome del Cicognini in Roma.

Detto Stramboli hà composto di più

„Fatti e non parole", tratta dal Spagnolo.

„Gli Equivoci nell' Honore".

„Il Belisario".

„La Cleopatra" e

„Lo Specchio del Mondo".

Si conservano manoscritti appresso detto Auttore.

Die 2., 1755 erschienene Ausgabe der *„Drammaturgia"* führt *„Il Tradimento per l'Onore"*, *„Gli Equivoci della Forza dell' Onore"* (also einen etwas erweiterten Titel) und *„Il Belisario"* nicht mehr unter dem Namen des Stramboli, wohl aber unter dem des Giacinto Andrea Cicognini auf. Es dürfte sich also in beiden Ausgaben der *Drammaturgia* um die gleichen Stücke handeln, die eben von dem *continuatore* der *Drammaturgia* auf Grund der erschienenen Ausgaben ohne weiteres dem Cicognini zugeschrieben wurden. Auch lässt es sich wohl denken, dass ihm der im *Indice Sesto* der *Drammaturgia* seines Vorgängers enthaltene Abschnitt über Stramboli entgangen war.

Es wäre nun nicht ausgeschlossen, dass Bartolommei lediglich aus Rücksicht auf die Stelle über Stramboli, in der ersten Ausgabe der *Drammaturgia*, die Tragödie *Il Tradimento per l'Onore* nicht unter den für echt erklärten Dramen Cicogninis aufführte. Doch sprechen auch noch andere Tatsachen für die Richtigkeit von Bartolommeis Angaben. Ausser den im *Indice Sesto* der ersten Ausgabe von Allaccis *Drammaturgia* erwähnten Dramen des Stramboli werden nämlich, und zwar *nach* dem Jahre 1668, in dem die Vorrede des Bartolommei erschien, auch noch zwei weitere Stücke von zwei ganz anderen Seiten dem Cicognini abgesprochen. Beide gehören zu Gruppe B, wie wir im folgenden sehen werden.

Im *Giornale di Erudizione*, Vol. III. Juli 1891, wurden nämlich auf S. 271 ff. verschiedene Auszüge aus dem *„Diario"* des Fagiuoli veröffentlicht, das handschriftlich in

der *Biblioteca Riccardiana* zu Florenz erhalten ist. Dieses Diario enthält unter dem 26 febbraio 1679 eine wichtige Notiz[1]) über eine Aufführung des Stückes *Colla moglie e coll' amico ci vuol flemma.* Fagiuoli, der selbst hierbei mitwirkte, bemerkt ausdrücklich, dass das Stück zwar unter dem Namen Cicogninis erschienen, in Wirklichkeit aber von dem Advokaten Cristofan Berardi verfasst worden sei.

Colla Moglie e coll'Amico ci vuol Flemma ist ein Nebentitel des zu Gruppe B gehörigen Stückes *La Verità Riconosciuta.*

Ferner führt die 2. Ausgabe der *Drammaturgia* des Allacci (1755) im *Supplemento*, Spalte 925, *Il Segreto in Pubblico. Bologna (Pisarri) s. a.* an. Allaccis *continuatore* bemerkt hierzu: *Nel Frontespizio di essa si attribuisce a Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'Incerto Autore.*

5. Das unter 4 Bemerkte wird durch die auffallende, merkwürdige Tatsache bestätigt, dass von allen, sei es nun bei Allacci aufgeführten oder auch sonst mir zu Gesicht gekommenen Dramen nur ein einziges, *La Moglie di quattro Mariti*, vor dem Jahre 1660, dem Todesjahre unseres Dichters, erschienen ist. Zu seinen Lebzeiten hätte eben Cicognini gegen derartige Ausgaben jedenfalls Einspruch erhoben, jetzt aber konnte man ungestraft auch Stücke anderer Dramatiker, die ihm weit nachstanden, unter seinem Namen um so leichter an den Mann bringen.

6. An dieser Stelle sei nochmals auf die im II. Abschnitt bereits erwähnten Vorreden zu *Il Figlio Ribello* und dem *Celio* hingewiesen, deren grosse Verschiedenheit zu der Annahme berechtigt, dass *Il Figlio Ribello* nicht von Cicognini

---

[1]) Die Stelle lautet: *In casa del sig. Calamari si recitò una commedia intitolata: Colla moglie e coll' amico ci vuol flemma. Va fuori stampata col nome del Cicognini, ma è veramente del signor avvocato Cristofan Berardi ed io vi recitai e feci la parte di servo ridicolo, e fu la prima volta ch'io mi esponessi a questa parte; feci anche la parte di Florante altro servo, e in ultimo ballai ad un ballo di Pulicinelli, che ci fece Meino ballerino.*

verfasst wurde. Auch dieses Stück wird unter seinen Dramen von Bartolommei nicht angeführt.

So dürfte denn der Beweis für Bartolommeis Glaubwürdigkeit erbracht sein. Besondere Berücksichtigung werden daher vor allem die Dramen von Gruppe A finden, von Gruppe B aber nur diejenigen, deren Erörterung mit einem gleichzeitigen Nachweise ihrer bis jetzt noch unentdeckten spanischen Quellen verbunden sein wird.

Verzeichnis der Dramen beider Gruppen[1]).

Gruppe A.

I. Verloren gegangene und vermutlich nie gedruckte Stücke:

1. *La Juditta.*
2. *La Pazzia d'Orlando.*

Dieses Stück ist nicht zu verwechseln mit *Le Amorose Furie di Orlando.* Gegen die Annahme, dass letzterer Titel sich auf die von Bartolommei angeführte *Pazzia d'Orlando* beziehe, sprechen die grossen Mängel des Dramas, von welchen später noch die Rede sein wird, Mängel, wie sie kein Stück von Gruppe A (wenigstens nach den gedruckten und erhaltenen Dramen zu schliessen) mehr aufweist. Belloni scheint ebensowenig zu glauben, dass es sich hier um eine doppelte Bezeichnung ein und desselben Stückes handelt, da er ausdrücklich betont, dass *Le Amorose Furie di Orlando*

---

[1]) Lisoni beschränkt sich in seinem Dramenverzeichnis im allgemeinen darauf, die in der zweiten Auflage von Allaccis *Drammaturgia* vom Jahre 1755 erwähnten Ausgaben anzuführen, von der ersten, 1666 erschienenen Auflage nimmt er keinerlei Notiz, obwohl sie Ausgaben enthält, die von Allaccis *continuatore* nicht genannt worden sind. Die nachstehend angeführten Ausgaben werden zumeist bereits in den beiden Auflagen der *Drammaturgia* des Allacci erwähnt. Die dort gemachten Angaben sollen durch Hinzufügung einiger anderer, in den Bibliotheken zu Florenz, München, Dresden und Hamburg befindlicher Ausgaben ergänzt werden. Hiezu kommen bei den musikalischen Dramen noch vier weitere Ausgaben, welche in Livio Niso Galvani, *I Teatri Musicali di Venezia*, Milano 1878, verzeichnet stehen.

sich nicht unter den von Bartolommei angeführten Werken befinden [1]).

II. Nur ungedruckt ist erhalten *Archibusata a San Carlo*, Florenz [codice riccardiano 3484].

III. Gedruckte Dramen:

1. *Adamira* oder La Statua *dell'Onore. Opera scenica.* Venezia (Giacomo Batti) 1657. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1659. Venezia (Pezzana) 1662 und 1663. Bologna (Giacomo Monti) s. a. 8°.

Dieses Drama ist auch handschriftlich erhalten in der *Biblioteca Casanatense* zu Rom [Codice 300, S. 411]. (Vgl. Lisoni, *Un famoso commediografo* usw., 1896, S. 29).

2. *Alessandro Amante* oder *La Rossane con gli Amori di Alessandro Magno.* Dramma musicale. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Francesco Niccolini e Steffano Curti) 1666. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri musicali di Venezia*, pag. 58.) Venezia (Francesco Niccolini) 1667. 8°.

3. *Amori di Alessandro e di Rossane* oder *Le Glorie e gli Amori di Alessandro Magno e di Rossane* oder *La Rossane con gli Amori di Alessandro Magno.* Opera tragicomica. Modena (Andrea Cassiano) 1654. Napoli (Roberto Mollo) 1654. Genova (Gio. Calenzani) 1652. Bologna (Bart. Lupardi) 1663. 8°.

4. *Celio.* Dramma musicale. Firenze, Luca (Francesco e Alessandro Logi) 1646. Roma (Jacomo Dragondello) 1664. 8°.

5. *Il Cipriano Convertito* oder *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano con Santa Giustina* oder *Cipriano e Giustina.* Opera sacra ed esemplare. Bologna (Monti) 1663 und s. a. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8°.

6. *La Forza dell 'Amicizia oder L'Onorato Ruffiano di sua Moglie.* Opera scenica. Venezia (Nicolo Pezzana) 1658. Viterbo (Lisimaco Naval) 1659. 8°.

7. *La Forza del Fato* oder *Il Matrimonio nella Morte.* Opera tragica di lieto fine. Fiorenza (Francesco Onofri)

---

[1]) *Il Seicento*, S. 291.

1652. Venezia (Andrea Giuliani) 1655. Perugia (Zecchini) 1659. Venezia (Nic. Pezzana) 1660. Bologna (Giacomo Monti) 1668. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Bologna (Gioseffo Longhi) s. a. Perugia (Sebastiano Zecchini) s. a. 8°.

Dieses Drama ist auch handschriftlich erhalten zu Rom in der *Biblioteca Casanatense* [Codice 1250]. Vgl. Lisoni. *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 30.

8. *La Forza dell' Innocenza ne' successi di Papirio.* Opera tragica. Perugia (Zecchini) 1660. Venezia Nic. Pezzana) 1661. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. 8°.

9. *Don Gastone* oder *Don Gastone di Moncada* oder *L'Amico Traditor Fedele* oder *La più Costante delle Maritate* oder *Il Gran Tradimento contro la più Costante delle Maritate.* Opera tragicomica. Venezia (Pezzana) 1658. Perugia (Zecchini) 1659. Venezia (Nic. Pezzana) 1661. Roma (Giuseppe Corvo e Bart. Lupardi) 1675. Bologna (Longhi) 1682. Todi (Ciolini) s. a. 8°.

10. *Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo*[1]). Commedia. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1654. Venezia (Pezzana) 1658. Bologna (Giacomo Monti) 1666. Venezia (Cristofolo[2]) Ambrosini) 1672. 8°.

11. *Il Giasone.* Commedia. Bologna (Gioseffo Longhi) 1671. 8°.

12. *Giasone.* Dramma musicale. Venezia (senza stampatore) 1644, seconda edizione. (Vgl. Allacci, Drammaturgia 1666, pag. 156). Venezia (Giacomo Batti) 1749. Venezia (Lupardi) s. a. Firenze (Onofri) 1651. Bologna (senza stampatore) 1652. Napoli (Roberto Mollo) 1653. Firenze (Onofri) 1656. Vicenza (Giacomo Amadio) 1658. Ferrara (Maresti) 1659. Genova (Francesco Meschini) 1661. Milano (Filippo Ghisolfi 1662. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Venezia (senza stampatore) 1666. 8°. Allacci, *Drammaturgia* 1755.

---

[1]) Bartolommei führt den nicht ganz richtigen Titel *Le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza an.*

[2]) Nicht *Cristoforo* wie in Allacci's *Drammaturgia* 1755, Sp. 390 zu lesen steht.

Spalte 401, fügt hinzu: *Colla musica dell' anno 1649, ma alquanto variato e ristretto dal primo suo originale, siccome lo fù quasi in tutte le altre rappresentazioni state fatte nc' Luoghi accennati.* Mit Ausnahme von Firenze 1656, Venezia 1664 und Venezia s. a. sind sämtliche obige Ausgaben bei Allacci angeführt.

13. *Santa Maria Egiziaca* oder *La Conversione di Santa Maria Egiziaca.* Rappresentazione. Todi (Ciccolini) 1659. Macerata (Li Grisei e Giuseppe Piccini) 1660 und s. a. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Bologna (Longhi) 1687. 8°.

14. *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo.* Opera tragica. Perugia (Seb. Zecchini) 1656. Venezia (Nic. Pezzana) 1662. Bologna (Monti) 1663. Venezia (Andrea Conzatti) 1668. Bologna (Antonio Pisarri) 1670.

15. *L'Orontea* oder *Orontea Regina d'Egitto.* Dramma Musicale. Venezia (Gia. Batti) 1649. Napoli (Roberto Mollo) 1654. Milano (senza stampatore) 1662. Milano (per gli Stampatori Archiepiscopali) 1662. Venezia (Stefano Curti) 1666. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri* etc.) Bologna (Perroni) 1669. Venezia (Bosio) 1683. Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Venezia (Antonio Bosio) s. a. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri* etc.)

16. *Pietro Celestino* oder *Il Mustafà.* Rappresentazione. Roma (Moneta) 1662. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Macerata (Grisei e Giuseppe Piccini) 1670. 8°.

Hiernach umfasst Gruppe A 19 Stücke, während von Bartolommei nur 18 angeführt werden. Aus Versehen erwähnt er nämlich unter *Giasone* nur die Prosabearbeitung, aber nicht das musikalische Drama. Dass Bartolommei es übrigens mit der Bezeichnung der Dichtungsgattung nicht sehr genau nahm, zeigt der Schluss seiner Liste, wo er *Orontea* als *dramma* bezeichnet.

Lisoni[1]) führt unter verschiedenen Nummern (31 und 35) *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano*

[1]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 28 f.

con Santa Giustina und *Cipriano Convertito* an. Beide Titel beziehen sich aber auf ein und dasselbe Drama.

Ähnlich verhält es sich mit *Pietro Celestino* und *Il Mustafà*. Auf Allaccis Irrtum, welcher in seiner Drammaturgia vom Jahre 1755 die beiden Titel getrennt aufführt, hat bereits F. de Simone-Brouwer hingewiesen[1]). Trotzdem gibt Lisoni bei der Aufzählung von Cicogninis Dramen beide Titel unter zwei verschiedenen Nummern (27 und 29) an[2]).

Übrigens erschien das Drama wahrscheinlich noch unter einem dritten Titel: *Il Mustafà Convertito*. So wenigstens wird das Stück in zwei Listen von Cicogninis Dramen genannt. Diese Listen befinden sich in Tomo VII und VIII der im Besitze der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden befindlichen *Commedie del Cicognini* und enthalten die Namen aller derjenigen Dramen unseres Dichters, welche im Laden des Bartolommei Lupardi vorrätig waren. Der Titel *Il Mustafà Convertito* erklärt sich ohne weiteres durch den Umstand, dass Mustafà eine der Hauptpersonen des Stückes ist und sich zum Schlusse gleich mehreren anderen zum Christentume bekehrt.

Gruppe B.

I. Nur als ungedruckt erwähnt die erste, 1666 erschienene Ausgabe der *Drammaturgia* von Allacci auf pag. 595 *Il Cornuto nella propria opinione*, *Op. Spagnola*. Auch später scheint das Stück nicht veröffentlicht worden zu sein, da Allaccis *continuatore* es nicht erwähnt. Ob die Handschrift noch erhalten ist, und wo sie sich befindet, ist unbekannt.

Lisoni[3]) führt unter den handschriftlich erhaltenen Dramen auch die folgenden zwei, in der Biblioteca Casanatense zu Rom befindlichen Stücke an, denen jedoch der Name des Verfassers fehlt: 1. *Erisilda* oder *Nelle Armi l'Amore*,

[1]) *Don Giovanni nella poesia e nell' arte musicale*, Napoli 1894, pag. 23.

[2]) Op. cit., pag. 28.

[3]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 30.

dramma. 2. *Eugenia* oder *Eugenio Romito*, opera tragica. Aus der Wahl der Stoffe und der Ausdrucksweise will Lisoni nun schliessen, dass der ungenannte Verfasser Giacinto Andrea Cicognini sei. Jedenfalls ist diese Schlussfolgerung sehr gewagt. Da nämlich Lisoni eine Scheidung in zwei Gruppen nicht vornahm, so kamen für ihn alle, d. h. weit mehr als 40 Dramen in Betracht, deren Stoffe jedoch sehr verschieden sind. Dasselbe gilt von der Sprache, die in manchen, zu Gruppe B gehörigen Stücken sehr schmutzig oder fehlerhaft, in anderen bilderreich und gewählt ist. Zum mindesten hätte Lisoni diese grosse Ungleichheit der einzelnen Dramen berücksichtigen und diejenigen anführen sollen, an welche ihn *Erisilda* und *Eugenia* erinnerten.

II. Gedruckte Dramen.

1. *Amicizia Riconosciuta.* Commedia. Venezia (Camillo Bartoli) 1665. Bologna (Giambattista Ferroni) 1666. 8°.

2. *Amor tra Nemici.* Opera comica. Venezia (Nic. Pezzana) 1662. Bologna (Giacomo Monti). s. a. 8°.

3. *Amor vuol suoi Pari.* Opera. Bologna 1665 und s. a. 8°.

4. *Amorose Furie di Orlando.* Opera scenica. Venezia (senza stampatore ed anno). Venezia (F. L. s. a.). Bologna. (Giacomo Monti s. a.) 8°. Lisoni[1]) bemerkt hierzu: *Ai cataloghi della Vittorio Emanuele di Roma troviamo pure*: *„riattata da Giuseppe Squillaci per rappresentarsi alla sala d' Alibert nel carnevale dell' anno* 1717.“ Editore Leoni. Stampata a Roma presso il Zenobi 1717.

5. *Nella Bugia si trova la Verità.* Trattenimento scenico. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8°.

6. *Caduta del gran Capitan Belisario sotto la Condotta di Giustiniano Imperatore.* Tragedia. Bologna (Pisarri) 1661. Roma (Moneta) 1663. Venezia (Roncagliolo) 1691. 8°.

7. *Caduta del Savio Innamorato.* Opera scenica. Macerata (Grisei e Giuseppe Piccini) 1667. 8°.

---

[1]) *Un famoso c.* etc. pag. 26, Anm. 1.

8. *Commedia acefala.* Von Allacci nicht angeführt, aber in der Biblioteca Nazionale zu Florenz erhalten. (Vergl. Lisoni[1])).

9. *Convitato di Pietra.* Opera tragica. Venezia (Zamboni) 1691. Venezia (F. L.) s. a. Venezia (senza stampatore ed anno). 8°.

Lisoni[2]) legt ein merkwürdiges Zeugnis von seinem Forschungseifer durch folgende Bemerkung ab: *Esiste alla Vittorio Emmanuele di Roma un' edizione del Convitato di Pietra, „rappresentazione teatrale stampata a norma dell' originale, Padova* 1780", *che probabilmente sarà del Cicognini, ma a noi poco importa il saperlo.*

10. *Il Costante fra gli uomini* oder *L' Onore Impegnato per la Conservazione del Regno.* Opera tragicomica. Bologna Pisarri 1670. 8°.

11. *La Donna più Sagace fra le Altre.* Commedia. Venezia (Pezzana) 1660. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. 8°.

12. *Gli Due Anelli.* Opera Famosissima. Venezia (Francesco Nicolini) 1670. 8°.

Dieses, von Lisoni nicht erwähnte Stück befindet sich in der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz. Die erste Auflage von Allaccis *Drammaturgia* (1666) führt auf pag. 581 unter dem Namen eines Anton. Giulio Brignole Sale Genovese *Le Due Anella, Tragic. in prosa* an, in der zweiten Auflage vom Jahre 1755 geht dem Namen des Autors noch der Titel *Marchese* voran. Hier heisst das Stück *Due Anelli Simili.* Opera Scenica. Bologna (Antonio Pisarri) 1669. Macerata (Giuseppe Piccini) 1671. 8°.

13. *I due Prodigi Ammirati* oder *Il Privato Favorito per Forza e il Principe Infatigabile in sostenerlo.* Commedia. Viterbo (Bart. Lup.) s. a. Viterbo (senza stampatore ed anno). 8°.

14. *Equivoci della Forza dell' Onore.* Opera comica.

---

[1]) *Un famoso c.* pag. 29.

[2]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 26, Anm. 2.

Venezia (Giacomo Batti) 1662. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Bologna (Gioseffo Longhi) 1687. 8°.

Nach Lisoni[1]) ist dieses Drama auch handschriftlich erhalten in der *Biblioteca Casanatense* zu Rom [codice 300].

15. *Il Figlio Ribello* oder *Davide Dolente.* Opera scenica tragicomica. Venezia (Giacomo Didini) 1668. Venezia (Sebastiano Menegatti) 1691. 8°.

16. *La Forza del Destino.* Roma (Paolo Moneta) 1667. 8°. Dieses Stück befindet sich in der „Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden" [Lit. Ital. A 790] in *Tomo* VIII der *Commedie* des Cicognini, der ausdrücklich als der Verfasser bezeichnet wird. Die zweite Auflage von Allacci's *Drammaturgia* (1755) erwähnt es nicht, die erste (1666) führt im *Indice Sesto*, pag. 729, ein Drama *La Forza del Destino* an, als dessen Verfasser Giovanni Andrea Moniglia bezeichnet wird. Mit Cicogninis *La Forza del Fato* hat *La Forza del Destino* nichts gemein. Letzteres Stück ist eine Tragikomödie, deren Verwicklung durch eine Namens- und Kindervertauschung herbeigeführt wird.

17. *L'Innocente Giustificato* oder *Il Sognatore Fortunato.* Opera comica. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8°.

18. *L'Innocenza Calunniata* oder *La Regina di Portogallo Elisabetta la Santa.* Rappresentazione. Viterbo (senza stampatore) 1662. Bologna (Longhi) s. a. Viterbo (senza stampatore ed anno). 8°.

19. *L'Innocenza Difesa nel Castigo dell' Empio.* Opera. Bologna (per gli Eredi di Antonio Pisarri) s. a. 8°.

20. *Il Maritarsi per Vendetta.* Opera scenica. Venezia (Giacomo Batti) 1662. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Venezia (Christofolo Ambrosini) 1672. Venezia (senza stampatore ed anno). Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Bologna (Gioseffo Longhi) s. a. 8°.

21. *Il Marito delle due Mogli.* Opera scenica. Venezia (Pezzana) 1660 e 1662. Milano (Gio. Pietro Condi e Gioseffo Marullo) 1661. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. 8°.

[1]) *Un famoso c.* etc. pag. 30.

22. *La Moglie di quattro Mariti.* Opera tragica. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1659. Venezia (Batti) 1659. Macerata (gli Eredi di Agostino Grisei) 1660. Roma (Dragondelli) 1663. 8°.

23. *L'Onorata Povertà di Rinaldo.* Opera scenica. Venezia. (Domenico Lovisa) 1704. Venezia (F. L.) s. a. 8°.

24. *La più Risoluta fra le Donne.* Ohne nähere Bestimmung der Gattung. Bologna (Pisarri) 1665 und 70. 8°.

25. *Il Principe Giardiniero.* Opera scenica. Bologna (Longhi) s. a. 8°. Bei Allacci nur in der ersten Auflage erwähnt, ausserdem vorhanden zu München, „Hof- und Staatsbibliothek." [P. o. ital. 274].

26. *Il Segreto in Pubblico.* Opera. Roma (Moneta) 1669. Bologna (Pisarri) s. a. 8°. (Vgl. Allacci, Drammaturgia, 1755, Spalte 925: *Nel Frontispizio di essa si attribuisce a* Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'Incerto Autore.

27. *Il Tradimento per l'Onore* oder *Il Vendicatore Pentito.* Opera tragica. Roma (Egidio Ghezzi) 1664. Bologna (Giacomo Monti) 1665. 8°.

28. *La Verità Riconosciuta* oder *Cogli Amici e colla Moglie ci vuol Flemma.* Commedia Roma (Moneta) 1664. Bologna (Carl' Antonio Peri) 1664. 8°.

29. *La Vita è un Sogno.* Opera scenica. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Venezia s. a. 8°.

Lisoni[1]) behauptet nun, dass folgende, in den Bibliotheken zu Rom und Florenz erhaltene Stücke von Allacci und seinem continuatore (in Frage kommt bei ihm nur der continuatore) nicht erwähnt werden:

1. *Nella Bugia si trova la Verità.* 2. *La Caduta del Savio Innamorato.* 3. *Il Costante fra gli Uomini* oder *L'Onore Impegnato per la Ragione di Stato.* 4. *La più Risoluta fra le Donne.* 5. *Il Segreto in Pubblico.* 6. *Commedia Accfala.*

Lisoni hat aber übersehen, dass von den obigen sechs

[1]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 29.

Stücken die Hälfte, nämlich die unter 1, 3 und 5 erwähnten, von Allaccis *continuatore* in der Auflage vom Jahre 1755 aufgeführt werden, davon No. 1 in Spalte 552, wobei Giacinto Andrea Cicognini ausdrücklich als der Verfasser bezeichnet wird. Die beiden anderen Stücke werden nachträglich im *Supplemento* derselben Auflage angegeben, was aber Lisoni wiederum nicht berücksichtigt hat. No. 3 wird in Spalte 862 wie oben unter beiden Titeln angeführt, aber als *Opera d'Incerto Autore* bezeichnet, bei No. 5 bemerkt Allaccis *continuatore* in Spalte 925: *Nel frontespizio di essa si attribuisce a Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'incerto autore.*

Die bei Allacci sehr häufige Bezeichnung *commedia* wird auch auf Tragikomödien angewandt; eine der letzteren, *L'Innocente Giustificato* wird sogar Opera comica genannt. Proelss[1]) liess sich durch solche Titel offenbar täuschen; denn er rechnet obiges Stück und *L'Onorata Povertà di Rinaldo,* ebenfalls eine Tragikomödie, zu den reinen Lustspielen. Tragikomödien wurden, wie es in obiger Liste mehrmals der Fall ist, auch als *opere sceniche* bezeichnet.

§ 2. Inhaltsangaben.

A. Tragödien und Tragikomödien.

1. *Amori di Alessandro Magno e di Rossane.* Das Stück handelt von der Liebe Alexanders des Grossen zu Rossane und ihrer glücklichen Vereinigung. Alexanders Nebenbuhler Cratero wird vor dessen Zorn durch die von ihm treulos verlassene Oristilla gerettet, mit welcher er sich zuletzt versöhnt. Ein weiterer Nebenbuhler des Königs, Aminta, der sich mit Hilfe der in ihn verliebten Aspasia, der komischen Alten des Stückes, Zutritt bei Rossane verschafft, wird gleichfalls zur Verantwortung gezogen und schliesslich begnadigt.

2. *La Forza dell' Amicizia* oder *Il Ruffiano Onorato.* Gegenstand dieser Tragödie ist die in lächerlicher Weise auf die Spitze getriebene Freundschaft zwischen Aureliano, König

[1]) Geschichte des neueren Dr., S. 662.

von Lykien und dem Grafen Alessandro. Um nämlich den König für das ehebrecherische Treiben seiner Gattin Giocasta, die unerkannt sich Alessandro hingegeben hatte, zu entschädigen, zwingt dieser seine eigene Gemahlin Doriclea dem in sie verliebten Könige eheliche Rechte einzuräumen. Giocasta aber fällt durch Alessandros Hand, der sich bald darauf selbst das Leben nimmt, um seinem Herrn eine rechtmässige Verbindung mit Doriclea zu ermöglichen.

3. *La Forza del Fato* oder *Il Matrimonio nella Morte.* König Alfonso von Kastilien ist in die Herzogin Deianira verliebt, heiratet aber die Prinzessin Rosaura, um nicht auf die Königskrone verzichten zu müssen. Trotzdem verfolgt er Deianira auch jetzt noch mit Liebesanträgen. Diese geht scheinbar darauf ein, benachrichtigt aber gleichzeitig Rosaura und beredet sie dazu Alfonso in der Dunkelheit dadurch zu täuschen, dass sie sich an Deianiras Stelle vom Könige umarmen lässt. Noch vor Alfonso kommt aber Deianiras eifersüchtiger Bräutigam Fernando in den Garten. Er glaubt sich verraten und tötet Rosaura, wird jedoch selbst von Deianira, die ihn für den König hält, erstochen. Als das Missverständnis sich aufgeklärt hat, bittet sie den inzwischen eingetroffenen König Alfonso, sie ihre Schuld mit dem Tode büssen zu lassen. Statt ihr zu willfahren, macht Alfonso sie zu seiner Königin, da sie ihm nur auf diese Weise Genugtuung geben könne.

4. *La Forza dell' Innocenza ne' Successi di Papirio.* Arlanda, Königin von Cesarea, verspricht dem römischen Feldherrn Papirio ihre Hand, verliebt sich aber nachher in den Herzog Oronte von Creta. Um sich Papirios zu entledigen, lässt sie ihn durch einen gefälschten Brief in schimpflicher Weise nach Rom abberufen. Die Werbung des an seiner Stelle mit dem Oberbefehl betrauten Feldherrn Vitellio nimmt sie scheinbar an, doch lässt sie ihn noch am gleichen Abend durch Oronte und ihren Kämmerling Silverio meuchlings ermorden. Inzwischen empfängt Papirio auf seiner Reise nach Rom einen huldvollen Brief des Senats, erkennt Arlandas Betrug, kehrt nach Cesarea zurück und straft die Schuldigen.

5. *Don Gastone di Moncada* oder *La più Costante fra le*

Maritate. Dieses Drama verherrlicht die unerschütterliche Treue von Donna Violante zu ihrem Gemahl Gastone. Eine der Hauptfiguren des Stückes ist Gastones Freund, Don Meriches, der scheinbar die Befehle des vergeblich um Violantes Gunst sich bemühenden Königs unerbittlich ausführt, sie aber in Wirklichkeit vor der Wut des Tyrannen schützt. Das Stück endet mit einer allgemeinen Versöhnung. Vgl. auch das in § 4 Bemerkte.

6. *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo.* Dieses Drama wird im nächsten, von Cicogninis Quellen handelnden Paragraphen ausführlich besprochen werden.

B. Schauspiele.

1. *Adamira* oder *La Statua dell' Onore.* Die Prinzessin Adamira verliebt sich in eine Marmorstatue, den Genius der Ehre. An die Stelle des Marmorbildes tritt aber später Perideo, vermeintlicher Sohn der Korsarenwitwe Pasquella. Er steigt von seinem Postament herunter, bezeigt Adamira seine Liebe und vermählt sich mit ihr auf ihrem Zimmer. Schliesslich wird Perideo als Clorindo, der in frühester Kindheit von einem Korsaren geraubte Sohn des Königs Sveno von Dänemark erkannt, und diese Entdeckung hat seine glückliche Vereinigung mit Adamira zur Folge (Vgl. Klein, Geschichte des Dramas, 1867, V, S. 670 ff.).

2. *Il Giasone.* Dieses Stück ist eine Prosabearbeitung des musikalischen Dramas Giasone, wie aus den Worten des Titelblattes *tradotto in prosa* bereits hervorgeht.

C. Lustspiele.

Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo. König Rodrigo von Valenza verliebt sich in Delmira, Schwester des Königs Pietro von Aragonien. Dieser verweigert ihm ihre Hand und darüber entbrennt ein Krieg zwischen den beiden Fürsten, in welchem Delmira zu ihrer grossen Freude gefangen genommen und so mit ihrem Geliebten vereinigt wird. Jedoch Rodrigo kränkt sie wiederholt auf's tiefste durch seine unverbesserliche Eifersucht, sieht aber jedesmal

seinen Irrtum ein und wird schliesslich durch Delmira für immer von seinem Argwohn geheilt. Im 3. Akt wird die Handlung durch Verkleidungen, Verwechslungen und Missverständnisse künstlich fortgesetzt, schliesst aber auf eine für alle beteiligten Personen befriedigende Weise.

D. Geistliche Schauspiele.

1. *Pietro Celestino.* Artemisia ist als Mann verkleidet in das Heer des König Karl von Anjou eingetreten, um sich von dessen Sohne Valeriano, dem Räuber ihrer Ehre, Genugtuung zu verschaffen. Dieser verliebt sich inzwischen in die Türkin Isole, die als Kriegsgefangene an den Hof König Karls gekommen ist. Ihr Geliebter Mustafà, der sich als ihr Bruder ausgibt, ist ihr freiwillig dorthin gefolgt, um ihr Los zu teilen. In Artemisia finden beide eine mächtige Beschützerin. Sie hat es verstanden, Valerianos Vertrauen zu erwerben, und es gelingt ihr, die in seiner Gewalt befindliche Isole ihrem Geliebten zu erhalten. Die wunderbare Macht des Pietro Celestino, eines frommen Einsiedlers, zwingt den Prinzen Valeriano seine verbrecherischen Pläne aufzugeben und das Artemisia zugefügte Unrecht wieder gutzumachen. Isole tritt zum Christentum über, und nachdem Mustafà ihrem Beispiel gefolgt ist, steht ihrer endgültigen Vereinigung nichts mehr im Wege.

2. *SS. Cipriano e Giustina.* Der seit seiner frühesten Jugend dem Dämon Aladin verfallene Cipriano wird durch seine ehemalige Braut Giustina gerettet. Eine genaue Inhaltsangabe gibt Krenkel[1]). Er erwähnt zuletzt die Rede des Engels, der Giustina die Märtyrerpalme in Aussicht stellt, und behauptet hierbei, die 5 vierzeiligen Stophen, aus denen die Rede des Engels besteht, seien die einzigen Verse des ganzen Stückes. Nun bediente sich aber Krenkel der Ausgabe *Il Cipriano Convertito,* Bologna (Giacomo Monti) 1663. Eine andere, unter dem Titel *Lo Schiavo del Demonio per*

[1]) Klassische Bühnendichtungen der Spanier, II (1885) S. 106 ff.

gli Amori di S. Cipriano con S. Giustina 1664 zu Bracciano erschienene Ausgabe enthält vor dem Drama selbst einen 94 Zeilen umfassenden Prolog, in welchem *Religione Christiana* ihrer Gegnerin *Idolatria* voraussagt, dass über alle ihre Bemühungen *Giustinianas* Tugenden triumphieren werden.

3. *Santa Maria Egiziaca.* Vgl. § 3: Cicogninis Quellen.

E. Musikalische Dramen.

Von einer Besprechung dieser Gattung von Stücken kann um so mehr abgesehen werden, als hier Cicognini das Hauptgewicht nicht auf die dramatische, sondern auf die musikalische Wirkung legte.

Von seinen 4 Melodramen entspricht dem *Giasone* und dem *Alessandro Amante* je eine Prosabearbeitung desselben Stoffes, nämlich *Il Giasone* und *Amori di Alessandro e di Rossane.* Ersteres Stück ist, wie bereits erwähnt, dem Melodrama *Giasone* nachgeahmt. Ob der *Alessandro Amante* auf die Prosabearbeitung zurückgeht, oder ob die beiden Stücke in dem umgekehrten Verhältnisse zu einander stehen, muss dahingestellt bleiben. Die Handlung ist, von geringen Abweichungen abgesehen, in beiden Dramen die gleiche.

Lebenslauf.

Ich, Karl Ludwig Grashey, wurde geboren am 28. Januar 1879 zu München als Sohn des Apothekers Alois Grashey. Ich bin katholischer Konfession. In München absolvierte ich im Juli 1899 das humanistische Gymnasium. Vom 15. Juli 1899 bis zum 24. September 1900 diente ich als Fahnenjunker und Fähnrich in Würzburg und auf der Kriegsschule München. Vom Herbst 1900 bis zum Herbst 1906 oblag ich mit Ausnahme eines am University College zu London verbrachten Trimesters dem Studium der neueren Sprachen an der Universität München. Hier besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren, Dozenten und Lektoren Blinkhorn, Borinski, Breymann, Hartmann, v. Heigel, Lipps, v. Müller, Muncker, Pirson, Riehl, Schick, Sieper, Simon, Voll. In den Jahren 1904, 5 und 6 bestand ich die Prüfungen für das Lehramt in den neueren Sprachen. Vom 16. September 1906 bis 31. März 1907 wirkte ich als Redaktionssekretär von Vollmöllers Kritischem Jahresberichte über die Fortschritte der Romanischen Philologie, vom 1. April 1907 bis 8. April 1908 als Vikar an der Realschule mit Realprogymnasium zu Glauchau in Sachsen. Seitdem lebe ich in München.